

39. Jahrgang · 1988

Münchener Theologische Zeitschrift

Vierteljahresschrift für das Gesamtgebiet
der katholischen Theologie

EOS Verlag
Erzabtei St. Ottilien



Mit kirchlicher Druckerlaubnis

Die Münchener Theologische Zeitschrift erscheint vierteljährlich im EOS Verlag
D-8917 St. Ottilien

Herausgegeben von den Professoren der
Katholisch-Theologischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität München

Redaktion: Geschwister-Scholl-Platz 1, 8000 München 22

Schriftleitung: Heinrich Döring — Joachim Gnllka — Reiner Kaczynski — Peter Stockmeier

Die gesamte Korrespondenz und alle Besprechungsexemplare sind an die Redaktion zu senden. Die Zeitschrift kann beim Verlag und bei allen Buchhandlungen bestellt werden. Jahresabonnement 42,— DM. Preis des Einzelheftes 12,— DM. Die Schriftleitung ist verantwortlich für die nichtgezeichneten Beiträge. Nachdruck nur mit Genehmigung der Schriftleitung. Die eingesandten Neuerscheinungen und Neuauflagen werden im Anhang verzeichnet. Eine Besprechung der unaufgefordert eingesandten Schriften erfolgt nach Tunlichkeit. Rücksendung nur, wenn Rückporto beigelegt wird.

Gesamtherstellung: EOS Druckerei, D-8917 St. Ottilien

ISSN 0580-1400

Kommunikation und Devianz

Zur medienethischen Diskussion um die korrumpierende Funktion von Unterhaltungsmedien am Beispiel der Comic-Serie »Superman«.

Von Thomas Hausmanninger

Medienethik ist ihren Kinderschuhen noch nicht entwachsen. Obgleich die »Mittel der sozialen Kommunikation« mit der Pastoralinstruktion »Communio et Progressio« auch amtskirchlich bereits einer Würdigung unterzogen worden sind, kann eine spezifisch medienethische Reflexion noch nicht allzuviel Publizität verzeichnen.¹ Weit mehr Publizität ist der pädagogischen Reflexion medialer Formen und Gehalte eigen, die von ferverter Perhorreszierung ›verbildender Effekte‹ bis zur appellativen Akklamation des ›Medieneinsatzes im Unterricht‹ reichen. Ein besonderes Auge wirft seit jeher diese Reflexion auf die unterhaltende Funktion diverser Medien, insbesondere jener, die diese Funktion geradezu zu ihrem Wesen und ihrer exklusiven Absicht erklären. Wo aber, sei es unter dem Banner der ›Erziehung des Menschengeschlechts‹, sei es unter dem der emanzipativen Veränderung repressiver gesellschaftlicher Verhältnisse, über Berechtigung, Zweck und Ziel der (Unterhaltungs-)funktion von Medien verhandelt wird, ist Medienethik nicht nur angefragt, sondern wird, wenn auch vielleicht weniger reflex als implizit, bereits betrieben. Eine Auseinandersetzung mit dem hier vorwiegend von pädagogischer Seite zur Verfügung gestellten argumentativen Material legt sich für eine spezifisch medienethische Reflexion somit nahe.

Der vorliegende Aufsatz wird sich dabei auf die Betrachtung zentraler Vorwürfe der Devianz von unterhaltenden Medien beschränken. Diese mittlerweile bereits typologisch faßbaren (vgl. 1.) Vorwürfe dürfen als klassisch und strukturell wiederkehrend betrachtet werden, wo immer die Diskussion um mediale Devianzen sich eröffnet.² Sichtung und Diskussion dieser Vorwurfstypen soll am Beispiel der Auseinandersetzung um das (Unterhaltungs-) Medium Comic geschehen. Da Medienethik sich nicht in abstraktiver Epoche von den Medien, um die sie sich bemüht, vollziehen kann und das Medium Comic sich in den etwa einhundert Jahren seines Bestehens zu einer Vielzahl von Formen und Gehalten ausdifferenziert hat, welche es unmöglich macht, es als ganzes zu behandeln, wird hierzu eine Serie ausgewählt, die Supermanserie. Sie bietet aufgrund ihrer Laufzeit

¹ So ist die Literaturlage in diesem Feld noch sehr knapp bemessen. Als Vorreiter könnte gelten: Auer, A., Anthropologische Grundlegung einer Medienethik, in: Hertz, A., Korff, W., Rendtorff, T., Ringeling, H. (Hrsg.), Handbuch der christlichen Ethik 3, Freiburg-Basel-Wien 1982, 535–545; Virt, G., Ethische Normierung im Bereich der Medien, in: ebd. 546–556.

² So tauchen die unter 1. typologisierten Vorwürfe immer dann auf, wenn sich neue mediale Möglichkeiten eröffnen. Analoge Vorwürfe wurden erhoben gegen etwa den Rundfunk in den USA, gegen Film und später Fernsehen und heute wiederum gegen Video. Zurückverfolgen ließe sich das Ressentiment bis in die Auseinandersetzung um Güte und Wert von Literatur und Tragödie, letztlich von narrativer Fiktionalität überhaupt, wie sie schon bei Plato und Aristoteles zu finden ist.

seit 1938 genug Material, stellt den Prototyp eines ganzen Industriezweiges im Comic-Business: der Superheldenindustrie, dar, ist ein kommerzielles Produkt und — übersetzt in 14 Sprachen — beinahe weltweit gegenwärtig. Da die zu behandelnden Devianzvorwürfe sich allemal auf kommerzielle Comics dieser Art beziehen, kann an der ausgewählten Serie in besonderer Weise ihre Validität geprüft werden. Auf der Basis einer solchen, empirisch geleiteten, Untersuchung kann dann beantwortet werden, ob und inwieweit die normativen Postulate der Devianzvorwürfe sich für eine medienethische Normierung eignen oder nicht.

1. Devianz: Mediale Aberrationen vom Weg des Wahren, Guten und Schönen. Typologie

Vorwürfe der verderblichen Abirrung vom durch das klassisch-humanistische Bildungsideal vorgezeichneten Weg des Wahren, Guten und Schönen wurden gegen Comics in zwei Etappen vorgebracht. Eine erste Welle schwemmte der Rezipientenschaft, damals vorwiegend Kinder — in den 50er Jahren die bunten Blätter aus den Händen, eine zweite versuchte desgleichen in den 70er Jahren. Die durch die Argumentationsformeln beider Wellen entstandenen Urteile über Comics haben sich — trotz einer Kritik der ersten Welle durch die zweite — bis in die 80er Jahre als Vorurteile tradiert und erscheinen in Transposition auf andere Medien (etwa TV und Video) ebenfalls wieder.³ Ihre Struktur wird daher bekannt anmuten.

War die erste Welle insbesondere an Abirrungen interessiert, die für das Individuum und seine Bildung relevant sind, so bezog sich die zweite Welle mehr auf perniziose Folgen der Devianzen für das gesellschaftliche Kollektiv. Die hierbei vorgebrachten Vorwürfe sind normativ und beruhen auf zumindest implizit vorhandenen (sozial-)ethischen Maßstäben; sie waren jeweils von praktisch-pädagogischen Aktionen begleitet, die in den 50ern zumeist die Form von Comicsverbrennungen und Umtauschaktionen annahmen, in den 70ern auf Destruktion des Comic-Konsums durch Dekonstruktion ihrer ideologischen Gehalte abzielten, und die nicht selten in dieser Perspektive zum Einbezug des inkriminierten Mediums in den Schulunterricht führten. Die vorgebrachten Vorwürfe können zu drei Typen systematisiert werden:

- a) dem Typus des individual-pädagogischen Ressentiments der Verbildung, Manipulation, Dekreativierung und Kriminalisierung der Rezipientenschaft,
- b) dem Typus des politisch-emanzipativen Ressentiments der Affirmation allzulange bestehender Verhältnisse durch die Inhalte der Comics,
- c) dem Typus des kunsttheoretischen, auf das Medium als ganzes bezogenen Ressentiments des Verfalls der Ästhetik an technische Reproduktion und synästhetische Konglomeration.

³ Besonders deutlich ist diese Transposition bei Wertham: Der durch sein Engagement gegen Comics in den 50ern bekannt gewordene Psychiater wiederholte seine damals gegen eben jenes Medium vorgebrachten Vorwürfe in den 60ern nochmals — nur diesmal gewendet gegen das Fernsehen. Vgl. Wertham, F., *Seduction of the Innocent*, New York 1954; ders., *A Sign for Cain*, ebd. 1966.

Zu a, Pädagogen, insbesondere die der 50er, befürchteten durch den aufkommenden Comic-Konsum v. a. der Kinder einen Verfall des Leseverhaltens⁴ und der Sprachkompetenz⁵ aufgrund der spezifischen Bild-Text-Verklammerung und der sparsamen Textverwendung, von welcher auf einen minimalen Wortschatz rückgeschlossen wurde. Der Siegeszug des Bildes schien einmal mehr den des Buches zu gefährden,⁶ das Fehlen eines zusammenhängenden Textcorpus die ›Kontinuität des Geistes‹ und die Kreativitätsentwicklung zu behindern⁷ und das Medium — nicht zuletzt aufgrund einer angeblichen Weltverfälschung durch die Inhalte der Comics⁸ — insgesamt zur Verdummung zu führen.⁹ Auf dem Hintergrund dieser Annahmen war der Schritt zur Postulierung einer unmittelbar in die Asozialität führenden Wirkung der Comics nicht weit. Wertham und seine Schule haben ihn vollzogen und eine direkte, kriminalisierende Wirkung der Comic-Inhalte behauptet.¹⁰ Über Hilde Mosse fanden diese Thesen auch in Deutschland breite Rezeption und erfreuten sich weit ausgreifender Zitation.¹¹

Zu b, der Vorwurf einer üble Wirkungen zeitigenden ›Manipulation durch Massenmedien‹ erschien in den 70ern wieder, nun jedoch spezifiziert als herrschaftskonservative Funktion: Die von den Comic-Inhalten beförderte herrschende Meinung sei nichts anderes als die Meinung der Herrschenden.¹² Comics dienten so einer Uniformierung des gesellschaftlichen Diskurses und seien Instrumente zur Bewahrung der bestehenden Herrschaftsverhältnisse.

Diese These, die ihren Ausgang letztlich bei Horkheimer/Adornos Kulturkritik nimmt,¹³ legt sich variabel aus: Von Verschleierung der gesellschaftlichen Widersprüche¹⁴ ist ebenso die Rede, wie von aggressiven Angeboten kathartischer Kompensation der aus gesellschaftlicher Repression entstandenen Frustration mit Hilfe der in Comics gezeigten Gewalt.¹⁵ Hauptsächlich insistiert wird dabei immer wieder auf der angebli-

⁴ Vgl. Schückler, G., Jugendgefährdung durch Comics, Köln-Klettenberg 1954, 11.

⁵ Vgl. Cordt, W., Der Rückfall ins Primitive, in: Westermanns pädagogische Beiträge 4 (1954), 161–181, bes. 162.

⁶ Vgl. Schmidt, H., Jugend und Buch in der Gefährdung von Comics und Kitsch, in: Unsere Volksschule 6 (1961), 260–264.

⁷ Vgl. ebd., auch: Andres, S., Die Komiks, in: Jugendschriftenwarte 3 (1955), 17–18.

⁸ Vgl. Doetsch, M., Comics und ihre jugendlichen Leser, Meisenheim am Glan 1958, bes. 62; Baumgärtner, A. C., Die Welt der Comics, Bochum 1965.

⁹ Vgl. Hensel, G., Bilderbogen und Bilderdrogen, in: Jugendschriftenwarte 4 (1956), 25–26.

¹⁰ Vgl. Wertham, F., Seduction of the Innocent, New York 1954.

¹¹ Vgl. Mosse, H., Die Beutung der Massenmedia für die Entstehung kindlicher Neurosen, in: Monatsschrift für Kinderheilkunde 103, 2 (1955), 85–91.

¹² Vgl. etwa: Seeßlen, G., Zur politischen Funktion der Superhelden-Comics, in: Science Fiction Times 14 (1972), 18–19; Hoffmann, M., Was Kinder durch Micky-Maus-Comics ›lernen‹, in: Westermanns pädagogische Beiträge 22 (1970).

¹³ Vgl. Horkheimer, M., Adorno, Th. W., Dialektik der Aufklärung, Frankfurt 1984.

¹⁴ Vgl. Anm. 12.

¹⁵ Der klassische Ort findet sich wiederum bei Horkheimer/Adorno: »Donald Duck in den Cartoons wie die Unglücklichen in der Realität erhalten ihre Prügel, damit sich die Zuschauer an die eigenen gewöhnen.« ebd. 125. Gewähren Horkheimer/Adorno der These nur einen Satz, so führt sie etwa Pehlke weiter aus. Vgl. Pehlke, M., Die Zukunft der Comic Strips, in: Zimmermann, H. D. (Hrsg.), Comic Strips. Geschichte, Struktur, Wirkung und Verbreitung von Bildergeschichten, Berlin 1969.

chen Konformität der Inhalte der Comics mit den bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen, zu deren ontologisierender Nobilitierung als den besten aller möglichen sie beitragen.¹⁶

Zu c, beide Stränge der Devianzdiskussion führen häufig ein kunsttheoretisches Ressentiment bei sich, das sich gegen die comicspezifische Form der Bild-Text-Verklammerung einerseits und die arbeitsteilige, technische Reproduktion einschließende Herstellungsform andererseits wendet: schon von der Formalstruktur des Mediums her scheint ein degoutierter Unterton gerechtfertigt zu sein. Dabei insistieren die Autoren der 50er wiederum besonders auf der zu beklagenden »Verbilderung«,¹⁷ die Autoren der 70er hingegen auf der diskreditierenden Produktionsform, die aufgrund der Arbeitsteiligkeit jede klassische Autorenschaft, aufgrund der Reproduktion jeden genuinen Werkcharakter verlorengelassen lasse. Comics scheinen sich somit als graphisch-narrative Figuration, die zur »Massenzeichenware«¹⁸ degeneriert ist, darzustellen. Der Abwertung der Bild-Text-Verklammerung liegt letztlich das Lessing'sche Schema der Künste und ihrer Kompetenzen zugrunde, wonach es Aufgabe des bildenden Künstlers sei, den Körper im Raum, diejenige des Schriftstellers aber sei, die Handlung in der Zeit darzustellen.¹⁹ Die Diskreditierung des Mediums durch seine Produktionsform wiederum fußt auf Benjamins Aufsatz über das »Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« und auf Horkheimer/Adornos Kulturkritik.²⁰

Folgt man aus den dargestellten Vorwurfstypen jeweils die ihrer Negativwertung zugrundeliegende insinuierte Idealfunktion und -form des Mediums, so ergeben sich folgende normative Postulate:

- a) Comics sollen der Förderung der Bildung des Einzelnen dienen durch Angebot eines reichhaltigen, differenzierten Wortschatzes und großen Textumfang (der dies zu garantieren scheint), ja sollen letztlich zum Buch führen und sich selbst überflüssig machen. Ihre Inhalte sollen der Erziehung des Einzelnen zu einer Kriminalität verabscheuen, ethisch hinreichend motivierten »good citizen« dienen.
- b) Comics sollen den Einzelnen zu politisch-emanzipativer Haltung befähigen, ihn kritikfähig und kritikfreudig machen. Sie sollen durch Darstellung der gesellschaftlichen

¹⁶ Vgl. Anm. 13, auch: Giffhorn, H., Zur politischen Funktion von Comics, in: Pforte, D. (Hrsg.), Comics im ästhetischen Unterricht, Frankfurt 1974, 68–103; Doetinchem, D., Hartung, K., Zum Thema Gewalt in Superheldencomics, Berlin 1974. — Anstatt von »bestehenden gesellschaftl. Verhältnissen« wäre besser von »repressiven Anteilen der ...« die Rede.

¹⁷ So etwa: Calmes, M., Die Comics und das Kind. Verbildung durch Verbilderung, in: Kinderheim Jg. 34 (1956), 64–66; Schmidt-Rogge, H. C., Die Comics und die Phantasie. Inflation der Bilder und visueller Dadaismus, in: Schule und Leben 12 (1958), 469–470; Hoppe, W., Der Bildidiotismus triumphiert, in: Bücherei und Bildung II (1955), 381–386; u. a.

¹⁸ Der Begriff verdankt sich: Drechsel, W., Funhoff, J., Hoffmann, M., Massenzeichenware, Frankfurt 1975, vgl. hierzu bes. 9–10, 16–19.

¹⁹ Den Hinweis darauf, daß diese kunsttheoretisch längst überholte Vorstellung letztlich den Argumentationslinien der 50er zugrundeliegt, verdanke ich: Hofmann, W., Zu kunsttheoretischen Problemen der Comic Strips, in: Zimmermann, H. D. (Hrsg.), Comic Strips. Vom Geist der Superhelden, München 1973, 64–81.

²⁰ Benjamin, W., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: ders., Gesammelte Schriften I. I., Frankfurt 1978, 431–470 (erste Fassung), 471–508 (zweite Fassung); Horkheimer, M., Adorno, Th. W., Dialektik der Aufklärung, Frankfurt 1984.

Widersprüche aufklärend wirken, ohne manipulativen oder propagandistischen Charakter anzunehmen.²¹ Sie sollen über die Lektüre hinaus möglichst zu gesellschaftsverändernder Aktion führen. (Diese Forderung steht in deutlichem Widerspruch zu der der 50er.)

- c) Comics sollen Kunst im Sinne einer Autorenkunst sein und möglichst Unikate darstellen. Letztlich sollen sie auch hier sich selbst verabschieden.

Die den Vorwurfstypen entnommenen normativen Postulate scheinen eine medienethische Kriteriologie für Inhalte und Struktur der Comics abzugeben, wenngleich diese Kriteriologie sich auch nicht als völlig konsistent erweist. Bevor nun die medienethische Tauglichkeit insbesondere der beiden ersten Postulate untersucht werden kann, soll am Beispiel der Supermanserie ein Blick auf das inkriminierte Medium selbst geworfen werden, um empirische Daten für eine solche Prüfung zu gewinnen.

2. Superman: Prototyp eines kommerziellen, standardisierten ›industrial Business‹ im Bereich der Comics

Übersetzt in 14 Sprachen findet Superman an den Kiosken in fast allen Teilen der Welt sein Publikum und stellt, flankiert von zahlreichen Paraphernalia wie: T-Shirts, Puppen und Einwegtüten, einen der beinahe allgegenwärtigsten und zugleich unbemerktesten Zivilisationsbestände unseres Jahrhunderts dar. Er war zugleich Archetypus und Initialzündung für einen ganzen Industriezweig im Comic-Business: der Superheldenindustrie, und hat jener Publikationsform des Mediums zum Durchbruch verholfen, der es vom Trägermedium Zeitung abkoppelte und auf die eigenen Beine stellte: dem Comic-Book (Comic-Heft). Mit einer Laufzeit von nunmehr 49 Jahren bildet er zugleich das Beispiel eines beachtlichen Erfolges. Um eine Auseinandersetzung mit den oben skizzierten Vorwurfstypen und ihren normativen Postulaten zu ermöglichen, sollen im folgenden Produktionsform und inhaltliche Struktur seiner Serie (sowie deren Entwicklung) knapp dargestellt werden.

2. 1. Produktionsform

Ins Werk gesetzt von einem Texter (Jerry Siegel) und einem Zeichner (Joe Shuster), war Superman von Beginn an eine arbeitsteilige Produktion. Diese Arbeitsteiligkeit begann sich mit dem kommerziellen Erfolg der Serie rasch zu erhöhen, zunächst durch Hinzunahme weiterer Graphiker und Autoren, um der gestiegenen Nachfrage entsprechen zu können. Heute ist darüber hinaus nicht nur an der Produktion der gesamten Serie, sondern bereits an der Produktion einer einzigen Geschichte ein ganzer Stab beteiligt, wobei über die Effizienz solcher Teamproduktion und die »optimale Betriebsgröße«²² noch diskutiert werden kann.

²¹ Solche Forderungen wurden sogar mehrfach explizit gemacht: vgl. etwa: Drechsel, W., Über die Politisierbarkeit der Bildergeschichte, in: Kunst und Unterricht 10 (1970), 29–31.

²² Vgl. Drechsel, W., Funhoff, J., Hoffmann, M., Massenzeichenware, Frankfurt 1975.

Durchschnittlich besteht das Team, das eine Geschichte produziert, aus einem Editor, der die Produktion des Gesamtheftes festlegt und überwacht, einem Plotter, der die Story schreibt, die von einem Penciller in Bleistiftentwürfe umgesetzt wird, einem Letterer, der die Texte und Onomatopöien (Geräuschworte) einfügt, einem Inker, der die vom Penciller gezeichneten Seiten tuscht, und einem Coloristen, der die Farbvorlage herstellt. Das Team kann erweitert werden dadurch, daß mehrere Penciller, Inker und Coloristen an einer Geschichte arbeiten; solche Steigerungen der Arbeitsteiligkeit sind seit Mitte der 70er nicht mehr selten. Bevor das Heft in Druck gehen kann, muß sodann jede einzelne Seite der Comics Code Authority zur Prüfung vorgelegt werden, einer von den Verlegern 1954 gegründeten Instanz zur freiwilligen Selbstkontrolle, deren Richtlinien seit Beginn der 70er jedoch nicht mehr mit jener Rigidität gehandhabt werden, wie dies in den 50ern zur Zeit der Anti-Comics-Kampagne aus Gründen der Selbstverteidigung angebracht schien. Heute kann der Code als weitgehend gesprengt gelten.

Ist das mit dem ›okay‹ des Code versehene Heft gedruckt, so ist eigentlich erst ein Comic entstanden; nun sind Farbvorlage und s/w-Teil zusammengefügt. Beim Comic stellt somit erst das Reprodukt das endgültige Produkt dar — ähnlich dem Film, bei welchem auch erst die ›Kopie‹ das ›Original‹ ergibt. Die Supermanserie kann also als ein hocharbeitsteiliges, artifizielles Produkt bezeichnet werden, dessen Produktionsform für weite Bereiche des amerikanischen Comic-Business, nämlich die Fertigung der Comic-Book-Serien, typisch ist.²³

2.2. Inhaltliche Struktur der Serie

Entgegen der etwas zu großzügigen Betrachtungsweise gängiger Sekundärliteratur, die entweder der gesamten Serie ein einziges unwandelbares inhaltliches Grundmuster unterstellte,²⁴ oder es bei einzelnen verstreuten Assoziationen zu einer Vielzahl von Serien beließ,²⁵ zeigt sich bei genauerem Zusehen, daß die Supermanserie starken inhaltlichen Wandlungen unterworfen war und ist. Die inhaltliche Entwicklung der Serie läßt sich zu Phasen systematisieren.

1938 tritt der Held als selbstmächtiger Einzelner an, dessen physische Autarkie — garantiert durch sog. »superpowers«, wie Schnelligkeit, ungewöhnliche Körperkraft, hohe Sprungfähigkeit und weitgehende Unverletzbarkeit²⁶ — ihm auch moralische Autarkie

²³ Anders verhält es sich in Europa, wo die Vorstellung der Autorenkunst noch so stark verfestigt ist, daß sie zumindest zu kleineren Betriebsgrößen (Autor, Zeichner, Colorist) führt, obgleich auch hier die Teamproduktion der Regelfall ist.

²⁴ In dieser Gefahr steht etwa Trabant, J., *Superman — das Image eines Comic-Helden*, in: Ehmer, H. (Hrsg.), *Visuelle Kommunikation*, Köln 1971, 251–276, der sich lediglich auf einige Geschichten der 50er/60er Jahre und die Origin-Story von 1938 stützt und daraus in den 70ern ›die‹ Struktur der Serie deduziert.

²⁵ Als ein Beispiel unter mehreren seien hier Drechsel, W., Funhoff, J., Hoffmann, M., *Massenzeichenware*, Frankfurt 1975, erwähnt, die sich als einige der letzten Autoren nochmals der Attitüde der 50er befleißigten, die da glaubte, alle Comics in einem Buch behandeln zu können.

²⁶ »Faster than a speeding bullet, more powerful than a locomotive, able to leap tall buildings at a single bound« führt der Vorspann des Rundfunk-Serials in den 40ern den Helden ein und Siegel und Shuster fügen in der Origin-Story, der Geburtsgeschichte des Helden, noch hinzu: »nothing than a bursting shell could penetrate his skin«. Vgl. *Superman from the Thirties to the Seventies*, New York 1971, 9, 21.

gewährt. Superman nimmt zu dieser Zeit, konform den Helden der ›Pulps‹ der damaligen amerikanischen Groschenromane, das Gesetz in seine eigenen Hände und ist wie jene ein Outlaw, ein wegen der Ausübung von Selbstjustiz polizeilich gesuchtes Subjekt. Als »Champion of the Oppressed«²⁷ sorgt er dort für die rächende Durchsetzung der Moralität, wo das Gesetz sich als zu langsam oder zu lax erweist, oder gar nicht zu greifen vermag. Langsamkeit, Laxheit oder fehlende Zugriffsmacht des Gesetzes reichen aus, um die Verfolgung des edlen Zieles mit ungesetzlichen Mitteln zu plausibilisieren. So klärt Superman in seiner ersten Geschichte einen Mordfall auf und dringt hierzu gewaltsam in das Haus eines Gouverneurs ein, befreit seine Freundin Lois Lane aus den Händen von Entführern und zerschlägt dabei deren Wagen. Seine Methodik unterscheidet sich hier noch kaum von der eines Bandenkrieges; auch läßt er die Entführer danach entkommen.²⁸ In seiner zweiten Geschichte beendet er einen von einem Waffenfabrikanten zum Zwecke der Erschließung neuer Absatzmärkte inszenierten Krieg in Südamerika, indem er den Fabrikanten unter Androhung von Gewalt zwingt, als einfacher Soldat an diesem Krieg teilzunehmen. Entnervt schwört dieser daraufhin, künftig nur noch Feuerwerkskörper zu produzieren. Aber auch in dieser sehr pazifistischen Geschichte begeht der Held eine Reihe von gesetzwidrigen Delikten, wie Nötigung und Kidnapping, zur Durchsetzung seiner Ziele schreckt er gar vor Todesdrohung und Tötung nicht zurück.²⁹

Von pazifistischer Fessel freigesetzt zum nationalistisch legitimierten, ungebundenen Spiel seiner Kräfte agiert Superman dann im 2. Weltkrieg, den er bereits zwei Monate vor dem offiziellen Kriegseintritt der USA in seinen Heften eröffnet. »Riding down bombs on Jap-A-Nazi rats«³⁰ wird er zum Nationalhelden und generiert unter den GIs, die die Hefte per Subscription an die Front geschickt bekommen, eine fast religiöse Begeisterung.³¹ Der Krieg, der die heldenhafte Tat des Einzelnen zu fordern scheint, macht aus dem Outlaw Superman den gesellschaftsfähigen War hero.

Die Jahre nach Kriegsende freilich verlangen anderes. Sie lassen unter den ›Kollegen‹ Supermans, die im Krieg wie Pilze aus dem Boden geschossen sind, ein Massensterben ausbrechen; viele Serien werden eingestellt. Die Zeitumstände zwingen Superman, sich einem neuen Trend anzupassen: Gefragt ist nun nicht mehr der War hero, sondern der good citizen. Superman, der als Nationalheld ohnehin schwerlich wieder als Outlaw hätte tätig werden können, verbürgerlicht. Er bekommt polizeiliche Vollmachten und wird zum Exekutivorgan von Law and order.³² Das Lois-Lane-Thema³³ wird stärker gewichtet; eine ganze Reihe von — teils humoristischen — Geschichten um Lois' Heiratsabsichten

²⁷ Vgl. Origin-Story in: Superman from the Thirties to the Seventies, New York 1971, 20—21.

²⁸ Vgl. Superman from the Thirties to the Seventies, New York 1971, 22—37.

²⁹ Vgl. Superman from the Thirties to the Seventies, New York 1971, 38—50.

³⁰ Steranko, J., The Steranko History of Comics I, Reading, Pennsylvania 1970, 41.

³¹ Was manchen Militärgeistlichen fürchten ließ: Fuchs, W., Reitberger, R., Comics. Anatomie eines Massenmediums, München 1971, 104.

³² Vgl. Steranko, J., The Steranko History of Comics I, Reading, Pennsylvania 1970, 41.

³³ Lois Lane ist Reporterin und Kollegin von Clark Kent, der bürgerlichen Identität des Helden. Da sie nicht weiß, daß Clark und Superman ein und dieselbe Person sind, liebt sie zwar Superman, nicht aber Clark. Superman seinerseits möchte natürlich ›um seiner selbst willen‹, also als Clark geliebt werden. Dieses von zwei Personen gebildete Dreiecksverhältnis wird immer wieder Thema der Geschichten.

gegenüber Superman, dessen stetes Entkommen und die Gefahr der Aufdeckung seiner bürgerlichen Identität durch die liebste Frau entstehen. Daneben wird die Selbstmächtigkeit Supermans einem neuen Figurentypus zugeteilt: dem skurrilen Verbrecher. Diesem ist es ein Vergnügen, den Helden, dessen Handeln nun von den Schranken eben jenes Gesetzes begrenzt wird, für dessen Wahrung er zu sorgen hat, in seinen eigenen bürgerlich-rechtlichen Schlingen zu fangen, und so die Absurdität von Recht, Gesetz und ihrem hervorragendsten Vertreter, Superman, zu erweisen. So begeht etwa der Prankster, einer der ›klassischen‹ Figuren dieses Typs, 1942 »crimeless crimes«, indem er bei einem Banküberfall Geld zurückläßt, anstatt welches mitzunehmen,³⁴ oder erwirbt 1943 das Copyright für das ABC, was ihn ins Recht setzt, Lizenzgebühren für alles Gedruckte zu verlangen.³⁵ Supermans Aufgabe bleibt es jeweils, das Moment des Unrechts darin zu entdecken und das unerhörte Geschehen wieder kategorialisierbar zu machen, wohingegen der Prankster bemüht ist, den Helden und sein Streben der Lächerlichkeit preiszugeben. Es ist letztlich der Kampf der Anarchie des Lachens mit der durch Recht und Gesetz verfaßten bürgerlichen Gesellschaft, der sich in den Geschichten dieser Zeit abbildet.

Die 60er bereichern dieses Themenspektrum unwesentlich um Science-fiction-Elemente, wie etwa Erlebnisse des Helden im All, auf anderen Planeten etc. Interessant ist lediglich, daß sich einer der Urfeinde Supermans, Lex Luthor, bereits ab Mitte der 50er zu wandeln beginnt. 1940 tritt er in der Serie an als »mad scientist, who plots to dominate the earth«,³⁶ und es sind seine technologisch ausagierten Machtgelüste, die thematisiert werden. In den 50er/60er Jahren sinkt er zum einfachen Verbrecher herab, der mit technischen Hilfsmitteln sich schlicht zu bereichern sucht — in den 60ern u. a. intergalaktisch. Erst die 70er werden ihn als Mad scientist restituieren, nun allerdings näher an den Archetyp dieses Figurentypus herangerückt, wie er in Mary Shelleys Klassiker der Gothic Novel: »Frankenstein or the Modern Prometheus« von 1817/18 gezeichnet wurde. Zugleich bedeutet dies dann eine Themenverschiebung vom Machtthema 1940 zum Thema der Selbstüberhebung des Menschen mit den Mitteln der technisch orientierten Naturwissenschaft.

Die 70er bringen überhaupt eine Veränderung der Serienstruktur — die in den 20 Jahren davor kaum Wandlungen unterworfen war — mit sich, die als ›soziale Kehre‹ bezeichnet werden kann. Sind Gut und Böse in den 50ern noch so wurzelhaft verschieden und so sauber getrennt wie Schwarz und Weiß, so weicht die ethische Ontologie in den 70ern auf, und die Welt wird grau. Scheinbar sehr integre und alltagsweltlich begegnende Typen erscheinen plötzlich als Verkörperung des Bösen, während bislang verläßlich böse Verbrecher zu nicht länger unbegreiflich und unveränderlich schlechten Subjekten mit einer oft leidvollen Geschichte werden. Superman begegnet dem Bösen etwa in Gestalt eines skrupellosen Pflanzers, der eingeborene Arbeiter um seines Profites willen zwingen will, trotz eines drohenden Vulkanausbruches die Pflanzungen nicht zu verlassen, und droht an den Grenzen des gesetzlich geschützten Privateigentums zu scheitern, als ihm der Pflanzler die

³⁴ Action Comics 51 (1942).

³⁵ Superman 22 (1943).

³⁶ Superman from the Thirties to the Seventies, New York 1971, 54.

Evakuierung der Arbeiter untersagt;³⁷ er muß sich mit einem gewalttätigen Arbeitgeber und streikenden mexikanischen Arbeitern auseinandersetzen,³⁸ mit einem prestigebesessenen Bürgermeister, der ein ganzes Slumdorf inklusive seiner Bewohner ausrotten will, kämpfen;³⁹ schließlich muß er gar seine Vorstellung vom wesensmäßig bösen Verbrecher zugunsten der Einsicht in die Notwendigkeit von Resozialisierung aufgeben.⁴⁰ Er wird mit Kapitalismus, Umweltverschmutzung und dem Slumproblem konfrontiert, und das (Serien-)Weltbild beginnt sich zugunsten größerer Realitätsnähe zu verändern. Der Held wird dabei fehlbar und verliert gegenüber der Verhärtung strukturellen Unrechts an Allmacht. Manch bitterer Satz über die Verhältnisse, die nicht so sind (wie sie sein sollten), findet sich in dieser Zeit nicht nur in seinem, sondern auch im Mund seiner Kollegen:⁴¹ Die soziale Kehre ist keine singuläre Erscheinung der Supermanserie, sondern ein kollektives Phänomen, das fast alle Serien dieser Zeit mehr oder weniger betrifft.

Noch etwas unklar ist die Linie der 80er; sie wird sich erst in den 90ern endgültig erarbeiten lassen. Einerseits weicht die Beunruhigung der 70er einem ›Neuen Selbstbewußtsein‹, einer postmodern-neokonservativen ›Ruhig-Blut‹-Rationalität, die erhalten gebliebene verstörende Themen der 70er mit dem wiedererstarteten Selbstbewußtsein der 80er einer ›coolen‹ Lösung zuführen zu können glaubt. Auf dieser Linie liegt die Wiedererweckung des kalten Krieges durch Resurrection politischer Dualismen. Die kühle Klarheit der 80er ist hier einmal mehr die Klarheit der Schwarz-Weiß-Zeichnung. So wird anläßlich der Wahl 1984 gezeigt, wie ›die Russen‹ Amerika mit Hilfe eines Gehirnwäsche-Strahls zu unterwandern suchen. Der Strahl hat die Funktion, latente kommunistische Ideen zu ›aktualisieren‹ und so die Wahl unter russische Herrschaft zu bringen.⁴² Erneut wird damit die ›rote Gefahr‹ an die Wände der (Serien-)Welt gemalt. Henry Kissinger, der Initiator der Entspannungspolitik, wird in der Geschichte in Travestie eines kommunistisch verführten Humoristen diskreditiert; die Visualisierung der Führungsschicht des Kreml von Stalin bis Andropow insinuiert eine einzige politische Linie des Gegners in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.⁴³ Superman darf nun wieder eingreifen und die Rädelsführer der kommunistischen Verschwörung mit brachialer Gewalt zur Räson bringen. America is strong again — und braucht den (militärisch-)gewaltsamen Übergriff nicht mehr zu scheuen.

Neuerdings freilich scheint diese sehr regierungskonforme Linie wieder zurückgenommen zu werden und der stählerne Held wieder etwas weichere und humanere Züge zu bekommen. Neben dem geschilderten außenpolitischen Kurs einer atavistischen ›Neuen Stärke‹ stehen zudem andererseits bereits vor 1984 erhalten gebliebene und weitergesponnene kritische Linien: Superman muß sich der zerstörerischen Version eines technokrati-

³⁷ Superman/Batman 8 (1972), 16—32.

³⁹ Superman/Batman 9 (1972), 19—32.

⁴⁰ Superboy 186 (1972).

⁴¹ Etwa bei Batman, der durch Entlarvung des betrügerischen Treibens eines politischen Kandidaten letztlich für den Wahlerfolg von dessen noch übleren Gegner sorgt. Vgl. Superman/Batman 2 (1973), 2—15.

⁴² Vgl. Superman 394—395 (1984). Die beiden Hefte erschienen exakt zum Zeitpunkt der Vorwahl in New Hampshire.

⁴³ Vgl. Superman 395 (1984).

schen Fortschrittsoptimismus stellen⁴⁴ und sich mit einem Gegner auseinandersetzen, der ihn mit wirtschaftlich-technologischen Mitteln ausschalten will;⁴⁵ wiederholt werden Probleme der Umweltzerstörung und mangelnder (innen-)politischer Verantwortlichkeit in die Geschichten eingebracht.⁴⁶ Oft bleiben die angerissenen Probleme jedoch in der Luft hängen, etwa in der Auseinandersetzung um die Kernkraft.⁴⁷ Zwiespältig verhält sich die Serie auch in der Behandlung der ›Frauenfrage‹. So wird Lois Lane etwa einerseits als sehr wehrhafte, selbstmächtige Frau dargestellt, die nicht nur in ihrem Beruf als Reporterin hervorragendes leistet, sondern auch sich gegen ›chauvinistische‹ Angreifer und Kriminelle zu verteidigen vermag.⁴⁸ Andererseits jedoch wird ihr mitunter, wie weiland in den 50ern, die Rolle des besorgten Hausmütterchens zugeteilt, während der Held auf gefährvoller intergalaktischer Mission seinen Mann zu stehen hat,⁴⁹ oder sie wird gar gezeigt, wie sie aus Eifersucht mit Klauen und Zähnen eine Kollegin angreift.⁵⁰ Neben der emanzipierten Frau steht das Weibchen von jeher. Das Ende dieser Entwicklungen ist jedoch noch nicht abzusehen. Gleichwohl dürfte der Durchgang durch die 49jährige Geschichte der Supermanserie gezeigt haben, daß ihre inhaltliche Struktur, ihr Heldenbild und ihre Problemstellungen durchaus einem Wandel unterworfen waren und sind. Auf dem Hintergrund des Erarbeiteten kann nun eine Neuzuwendung zu den eingangs systematisierten Vorwürfen erfolgen.

3. Superman-Comics — Phänomene medialer Devianz oder Erscheinungsformen legitimer sozialer Kommunikation im Unterhaltungsbereich?

3.1. Die Supermanserie im Rahmen der sozialen Kommunikation

Die Supermanserie läßt sich insbesondere aus zwei Gründen zu den Mitteln der sozialen Kommunikation rechnen (präziser: zu den Mitteln der sozialen Kommunikation im

⁴⁴ Vgl. Superman/Batman 10 (1983), wo unter dem Titel »Der Preis des Fortschritts« ein mit Regierungsmitteln geförderter Wissenschaftsstab eine neue Energiequelle erschließt, die sich jedoch als noch nicht kontrollierbar erweist und überaus gefährliche Umweltbelastungen durch smogerzeugende Inversionswetterlagen hervorruft. Der Leiter des Stabes bezeichnet sich als »Realist« (ebd. 21) und gibt zu erkennen, daß um des Fortschrittes willen die Lebensbedrohung für ganze Städte eben hingenommen werden müsse (ebd. 20–21). Superman zerstört die schließlich außer Kontrolle geratene Energiequelle und gibt das Fazit, daß der Weg zum guten Ziel selbst bereits ethischer Reflexion bedarf und verantwortbar sein müsse (ebd. 29).

⁴⁵ Vgl. Superman/Batman 17 (1983), 2–10.

⁴⁶ So etwa in: Superman/Batman 2 (1984), 19; Superman 394 (1984), 17–18; etc.

⁴⁷ Vgl. Superman/Batman 20 (1982): Anlässlich der Wiederinbetriebnahme eines schadhaften, »störanfälligen« Kernreaktors findet eine Demonstration statt, die auch ins Bild gebracht wird. Nach Referenz der Argumente beider Seiten bleibt das Fazit offen: »Wer hat recht? Eine vertrackte Frage . . .« (ebd. 8) — In den ›starken‹ Hefen 394–395 freilich, in welchen das Problem ebenfalls angesprochen wird, wird ein KKW gegen ein »Kohlekraftwerk, das allen Sicherheitsvorschriften entspricht« (394, 22) ausgetauscht. Die Serie ist hier etwas unentschieden.

⁴⁸ Vgl. neben anderen: Superman/Batman 26 (1981), 22–31.

⁴⁹ Vgl. Superman/Batman 9–11 (1982).

⁵⁰ Vgl. Superman/Batman 25 (1983), 15–18; wie überhaupt das Eifersuchtsthema sehr analog den 50ern weitergesponnen wird: Superman/Batman 6 (1983), 14–15, u. a.

Unterhaltungsbereich): Zum einen aufgrund ihrer Produktionsform, die diese Einordnung nahelegt, zum anderen aufgrund der Ergebnisse der Untersuchung der inhaltlichen Struktur, die diese Einordnung bestätigt. Die Produktionsform ist nicht nur, wie geschildert, hoch arbeitsteilig, sondern auch hochgradig marktorientiert. Das hat zur Folge, daß nicht nur eine einlinige Kommunikationsschiene vom Produzenten zum Rezipienten besteht, sondern auch eine Kommunikationsschiene vom Rezipienten zum Produzenten. Diese wiederum ist nicht nur eine rein pekuniär-responsorische im Sinne einer reinen Akzeptanz oder Neglegierung des Produktes, die sich aus Verkaufszahlen und Profiten ablesen läßt (das ›Plebiszit am Kiosk‹), sondern darüber hinaus auch eine direkt einflußnehmende, die dem Produzenten nicht nur die blanke Feststellung von Akzeptanz oder Zurückweisung, sondern auch die Bestimmung des Grades der Akzeptanz und der Möglichkeiten ihrer Erhöhung erlaubt. Diese direkt-einflußnehmende Kommunikation geschieht vorwiegend über Leserbriefe, welche die Verleger in den USA körbeweise mit minuziösen Kritiken jedes einzelnen Heftes und mit Wünschen für die weitere Gestaltung der Serie erhalten, und von denen besonders interessante zusammen mit der Antwort des Verlages auf der Fan mail page jedes Heftes abgedruckt werden. Hinzu treten die üblichen Marktanalysen und gelegentliche Fragebogenaktionen. So kann, wie A. C. Baumgärtner schon 1973 andeutete,⁵¹ gesagt werden, daß es wesentlich auch die Rezipientenschaft ist, die den Gang ›ihrer‹ Serie mitbestimmt. Die Inhalte entstehen also bis zu einem gewissen Grad auch im Rahmen eines ›öffentlichen Diskurses‹ — ›öffentlich‹, da prinzipiell jeder daran teilnehmen kann (und mit der Fan mail page auch ein — freilich begrenztes — publizistisches Forum für die Kontaktnahme der Diskursteilnehmer untereinander gegeben ist);⁵² ›Diskurs‹, da prinzipiell beide Seiten, Rezipient wie Produzent, ihre Vorstellungen einbringen können.⁵³

Dies wiederum läßt vermuten, daß in den — wenn auch primär unterhaltungsorientierten — Inhalten der Serie zugleich über gesellschaftliche Themen und Probleme verhandelt wird, mithin sich der Diskurs einer Gesellschaft auch in den Comics spiegelt und ausdrückt. (Comics werden nicht zuletzt auch daher zu einem möglichen, sozialetisch relevanten Untersuchungsgegenstand.) Die Ergebnisse der historiographischen Untersuchung der inhaltlichen Struktur der Supermanserie bestätigt diese Vermutung: Eine hohe Kohärenz gesellschaftlich verhandelter Themen mit der Themenstruktur der Serie ist feststellbar.

Diese Kohärenz setzt bereits 1938 — wenn auch noch nicht mit jener ins Auge springenden Deutlichkeit wie in den 40ern oder 70ern und 80ern — am Beginn der Serie ein. Der physisch und moralisch autarke Superman verkörpert noch einmal den selbstmächtigen

⁵¹ Baumgärtner, A. C., Die Welt der Comics als semiologisches System in: Zimmermann, H. D. (Hrsg.), Comic Strips. Vom Geist der Superhelden, München 1973, 98—III, 98—99.

⁵² Darüber hinaus gibt es Fan-Clubs, z. T. mit eigenen Zeitschriften, die den Diskurs pflegen und ihm einen gewissen Öffentlichkeitsgrad verleihen.

⁵³ Vor Euphorie freilich wird gewarnt: hier schon mediale Demokratie und das Ideal eines paritätisch-basisdemokratischen round-table-talks verwirklicht zu sehen, wäre zu weit gegriffen. Der Vorstellung vom alleinigen Diktat des Produzenten und einer willig-bewußtlosen Rezipientenschaft lediglich soll hier widersprochen werden.

Einzelnen und seine individuelle, durch keinerlei zivilisatorische Schranken eingegrenzte Freiheit. Ähnlich wie bei den Westernhelden, in den Pulp und bei der frühen Science-fiction wird in Superman noch einmal die Sehnsucht nach der Selbstbestimmung und Freiheit versprechenden Frontier lebendig, die längst bis an die Küste vorangetrieben worden ist und im urbanisierten Amerika ein Davonwandern der Autarkiesuchenden in den Westen nicht mehr erlaubt.⁵⁴ Die genannte Sehnsucht verstärkt sich zweifelsohne in den 30ern nochmals durch den Druck von Arbeitslosigkeit, Depression und die seit der Prohibitionszeit stets virulente Kriminalität. Letztere stellt ein explizites Thema der Serie dar, dessen Lösung sie, ebenso wie zuvor schon Chester Goulds Polizeistrip »Dick Tracy«,⁵⁵ in rücksichtslosem Vorgehen gegen das Verbrechen, notfalls auch mit Mitteln am Rande oder jenseits der Legalität, sieht. »Der Einzelne hat in dieser verstörten Zeit sein Recht selbst zu schaffen«, lautet der diesbezügliche Vorschlag.

Ein weiteres explizites Thema stellt die Verunsicherung angesichts des deutschen Faschismus und der deutschen Wissenschaft dar. Sie setzt sich in der Serie in die Gestalt Lex Luthors um, dessen Name nicht von ungefähr wie eine Mischung aus Luther und Luzifer, also aus Deutschtum und Teufelei, klingt. Tatsächlich spiegeln Luthors Absicht der Weltherrschaft und seine Mittel technologischer Aufrüstung Entwicklungen auf dem Kontinent nur allzu deutlich wider.

Der zweite Weltkrieg und das von Amerika requirierte moralische Recht, sowie Amerikas postulierte weltgeschichtliche Mission werden dann ebenfalls explizit in der Serie thematisiert. Superman zieht selbst in den Krieg. Er dient zu dieser Zeit eindeutig der moralischen Aufrüstung; seine Hefte enthalten Slogans der Kriegsproduktion (»Turn out lights not in use — war production needs the juice«, »Tin cans in the garbage pile are just a way of saying ›Heil!‹«⁵⁶) und Aufrufe zum Ankauf von Kriegsanleihen.

Weniger augenfällig ist die Korrelation der Serieninhalte mit gesellschaftlichen Entwicklungen in den 50er und 60er Jahren, woran nicht zuletzt der 1954 eingeführte Comics-Code Schuld trägt. Er untersagt explizit jede Kritik an »respected institutions«,⁵⁷ gebietet, daß stets das Gute über das Böse zu »triumphieren« habe,⁵⁸ fordert die Betonung des »value of the home and the sanctity of marriage«⁵⁹ und allgemein die Vermittlung von »respect for . . . the moral code, and for honourable behaviour«. ⁶⁰ Insbesondere mit der Betonung des Wertes von Heim und Herd (und im Gefolge dessen der »traditionellen« Rolle der Frau) liegt der Code im zeittypischen Trend. Hatte der Krieg aus den Männern War heroes und aus den Frauen selbstbestimmte (häufig war-productive tätige) Indivi-

⁵⁴ Vgl. zu dieser These auch Fuchs, W., Reitberger, R., *Comics. Anatomie eines Massenmediums*, München 1971, 94–95.

⁵⁵ Gould entwarf seine Serie nicht zuletzt aus einer inneren Protesthaltung gegen Verbrechen, Korruption und polizeiliche Laxheit, welche letztere in seinem Strip anzuprangern er sich denn auch nicht scheute. Vgl. Fuchs/Reitberger 84.

⁵⁶ Vgl. hierzu: Coulson, J., *Of (Super)Human Bondage*, in: Thompson, D., Lupoff, D. (Hrsg.), *The Comic-Book Book*, New Rochelle, NY 1973, 226–255.

⁵⁷ Vgl. Code of the Comics Magazine Association of America, Inc., Part A 3. in: Fuchs/Reitberger, 258.

⁵⁸ Ebd. A 6.

⁵⁹ Ebd. C Marriage and Sex 4.

⁶⁰ Ebd. C Marriage and Sex 3.

duen gemacht, so war nun der good citizen gefragt und die emanzipativen Errungenschaften der 40er wurden zurückgenommen.⁶¹ Die Supermanserie spielte ihre (erzieherische) Rolle hier gut und codegerecht mit den Stories um Lois Lane. Die Sehnsucht nach contrazivilisatorischer Freiheit und Selbstmächtigkeit, nach Ausbruch aus dem Gefängnis der moderaten bürgerlichen Gesellschaft, bleibt jedoch erhalten und setzt sich unter der Decke des Code in Travestien durch: Verkörperte einst der Superman Autarkie und Selbstbestimmung, so leben diese nun im durchaus nicht unsympathisch gezeichneten Typus des skurrilen Verbrechers fort. Superman aber gibt das ›offizielle‹ Lehrstück ab — wie der War hero muß auch er seine autarke Mächtigkeit an den Toren der bürgerlichen Gesellschaft abgeben und sich an Recht, Gesetz und den bürgerlichen ›moral code‹ binden. Die Serie wird in dieser Zeit zur beinahe idealtypischen Verkörperung der Wertstandards und Wunschvorstellungen des mittelständischen Bürgertums. Diese codegerecht von Elementen der widerborstigen gesellschaftlichen Wirklichkeit gereinigte (Serien-)Welt bricht jedoch unter dem Druck der realen Verhältnisse in den 70ern zusammen, und was sich seit spätestens Mitte der 60er der amerikanischen Gesellschaft an Themen aufnötigt, wird auch Thema der Comics. Rassendiskriminierung, wie sie die Bürgerrechtsbewegung ins öffentliche Bewußtsein gehoben hat, soziale Not, wie sie spätestens seit den Slum-Unruhen in Chicago 1966 unübersehbar geworden ist, die Bedingungen der Gefangenensozialisierung, wie sie durch die Gefangenenaufstände bewußt gemacht worden sind, das Drogenproblem, die Studentenunruhen und schließlich die Watergate-Affäre sind es, die das Bild vom gesunden und sauberen Amerika nachhaltig erschüttern. Die Verunsicherung ist groß genug, die Fragen der Zeit sind bedrängend genug, um die Bestimmungen des Comics-Code zu sprengen und all diese Problemstellungen narrativ zu bearbeiten. Stärker als je zuvor werden in den 70ern die Comics zu Orten der sozialen Kommunikation; der öffentliche Diskurs findet in ihnen explizit seine Fortsetzung.

Aufgriff und Bearbeitung aktueller gesellschaftlich-politischer Fragestellungen bleibt der Supermanserie und ihren Korrelaten in den 80ern erhalten. Ihre jeweilige Stellungnahme freilich ist noch verwaschen und unklar. Während im Bereich der Außenpolitik die Serie sich bruchlos dem atavistischen ›Neuen Selbstbewußtsein‹ und einem höchst gefährlichen geopolitischen Dualismus anzuschließen scheint, werden zeitgenössische innenpolitische, ökologische und sozial-anthropologische Fragestellungen zwiespältig behandelt. Möglicherweise spricht sich hier jener Zeitgeist aus, der in einer postmodernen ›coolness‹ alles eins sein läßt: ein postmoderner Neokonservatismus, der sich integrativ geriert und vielen Themen und Problemstellungen — nicht nur in den Comics — ihre bedrängende Schärfe nimmt. Wie die postmoderne Architektur nur noch ein Konglomerat aus Stilziten zu bieten hat, so schichtet ein solcher postmoderner Neokonservatismus die neuen Probleme nur in die Bahnen der alten Wege ein. Wo die Postmoderne ironisch zitiert, wird der Neokonservatismus freilich zynisch: Die von ihm angebotenen ›Lösungen‹ kommen der Aufforderung gleich, sich mit neuem (emanzipativem) Vokabular ins alte Prokrustesbett überkommener Rollenmuster, Herrschaftsformen und Handlungswege zu zwingen.

⁶¹ Vgl. auch hierzu: Coulson, J., Of (Super)Human Bondage, in: Thompson, D., Lupoff, D. (Hrsg.), The Comic-Book Book, New Rochelle, NY 1973, 226—255.

Die Diagnose ist jedoch noch nicht ausgemacht: Nicht nur außenpolitischer Atavismus und neokonservative Enge bilden sich, wie zu sehen war, in der Supermanserie ab. Ihr Vorkommen mag so vielleicht nur Ausdruck der Tatsache sein, daß sich im öffentlichen Diskurs ein eindeutiger Trend noch nicht durchgesetzt hat, daß mithin die neokonservative Verabschiedung oder die Fortführung der emanzipativen Anstrengungen der 70er noch nicht entschieden ist. Die Zukunft, so hieße dies dann, steht noch zur Debatte.

3.2. Superman und die Devianz: Stellungnahme zu den Vorwürfen

Vorwurf a, enthält einige Teilvorwürfe, die sich auf die Wirkung von Comics beziehen. Sie basieren auf dem Stimulus-Response-Konzept der Kommunikationsforschung der 30er Jahre und können knapp abgehandelt werden. Barcus hat bereits zu Beginn der 60er Jahre nachgewiesen, daß der Wortschatz zumindest eines Zeitungsstrips dem eines sog. ›guten Jugendbuches‹ gleichrangig ist.⁶² Comic-Books wie Superman haben darüber hinaus mehr Text als Zeitungsstrips — wenngleich das auch über die Differenziertheit des Wortschatzes wenig aussagt. Ein Verfall der Sprachkompetenz jedoch dürfte kaum zu befürchten sein (und hat offensichtlich in der mehr als hundertjährigen Geschichte der Comics noch nicht eingesetzt). Unbestritten sei dabei, daß die Nutzung jedes Mediums einseitig bleibt, wenn das genutzte das einzige ist. Der alte Vorbehalt der ›Verbildung‹, wie er typisch ist für die abendländische logozentrische Kultur, übersieht, daß es neben der verbalen auch eine optische Kompetenz gibt und daß deren Differenzierung nicht minder zur Bildung gehört, wie die Differenzierung des Sprachvermögens.⁶³ Gegen den Kriminalisierungsvorwurf hat 1958 schon Marie-Therese Doetsch Bedenken vorgebracht.⁶⁴ Die Wirkungsforschung, die inzwischen das Stimulus-Response-Konzept selbst problematisiert hat und heute bevorzugt nach ›uses and gratifications‹, also nach der je verschiedenen individuellen Nutzung eines Mediums durch seine Rezipienten fragt, wird den Vorwurf nicht mehr stützen. Wertham und seiner Schule können Inkonsistenzen seiner Untersuchungen auf breiter Basis nachgewiesen werden — die Genese einer kriminellen Handlung oder Haltung muß weitaus multifaktorieller angesetzt werden, als Wertham dies tut, wenn er lediglich untersucht, ob jugendliche Delinquenten Comics gelesen haben.

Die Vorwürfe der 50er jedoch, wie ich sie unter a, systematisiert habe, haben ihre Wirkung im Zuge der Anti-Comics-Kampagne getan. Ihr von mir deduziertes normatives Postulat ist von den Produzenten weitgehendst erfüllt worden: Tatsächlich fordert der Code von 1954 einen differenzierten Wortschatz⁶⁵ und die Vermittlung der bürgerlichen Wertstandards. Die Superman-Comics der 50er bemühen sich, wie gezeigt, explizit um die

⁶² Vgl. Barcus, F., *The World of Sunday Comics*, in: White, D., Abel, R. (Hrsg.), *The Funnies. An American Idiom*, New York 1963.

⁶³ Ein Beitrag der augenblicklich zugunsten der Kommunikationstheorie etwas in Vergessenheit geratenen Phänomenologie zur gegenwärtigen Rationalitätsdiskussion könnte in diesem Zusammenhang die Reflexion darüber sein, ob und in welcher Beschaffenheit es neben der Rationalität verbaler Interaktion auch so etwas wie eine Rationalität bildlicher Interaktion und der Bildlichkeit überhaupt gibt. Die Bildfolgen der Comics weisen durchaus eine rationale Struktur auf.

⁶⁴ Vgl. Doetsch, M., *Comics und ihre jugendlichen Leser*, Meisenheim am Glan 1958.

⁶⁵ Vgl. Code of the Comics Magazine Association of America, Inc., C Dialogue 3, in: Fuchs/Reitberger, 258.

beispielhafte Vorstellung des ›moderate good citizen‹ und seiner Heim und Herd treu umsorgenden Gemahlin, die in ihre ›traditionelle‹ Frauenrolle zurückgekehrt ist. Der appellative Triumph des Guten über das Böse wird geradezu zur Ideologie. Wird in den 50ern den Comics vor dem Code »Weltverfälschung« vorgeworfen, so wäre das eigentlich gerade den Comics der 50er nach dem Code vorzuwerfen, die auf die Angriffe mit einer wirklichkeitsverdrängenden Emphase der gutbürgerlichen, widerspruchsfreien Gesellschaft reagieren. Tatsächlich hat man den Vorwurf auch gemacht, nämlich in den 70ern (Vorwurf b). Comics, so hieß es nun, nobilitierten die bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse zur Ontologie. Daß diese das Ergebnis nicht der unentrinnbar ›positiven‹ Struktur einer Kulturindustrie war, die in herrschaftskonservativer Funktion alle gesellschaftlichen Widersprüche an sich zieht, um sie in amüsante Ware verwandelt dem Publikum als Tranquillizer zurückzugeben, sondern daß es sich hier um die konsequente Folge der ersten Welle der Anti-Comics-Kampagne handelte, wurde dabei nicht gesehen. Wiederum aber entsprachen die Comics den aktuellen Forderungen — diesmal freilich nicht in Reaktion auf ihre Kritiker, sondern in Reaktion auf die realen Verhältnisse. Comics wurden in den 70ern wieder vermehrt genuine Medien der sozialen Kommunikation — und bewiesen mit dem Abwurf des Knebels auch ihre Fähigkeit dazu. Zugleich entsprachen sie nicht unwesentlich dem positiv-normativen Postulat der Kritik: Tatsächlich schärften sie den Blick des Rezipienten für die Fragen und Probleme der Zeit, wenngleich sie freilich nur in wenigen Fällen⁶⁶ zu Vertretern eines gesellschaftsverändernd-emanzipativen Engagements wurden und werden konnten. Zweifelsohne aber hat die soziale Kehre der 70er Kritikfähigkeit und -bereitschaft eher gefördert als gehemmt. Die vorwiegend jugendliche Rezipientenschaft wurde darüber hinaus durch die Comics in den gesellschaftlichen Diskurs hereingeholt.

Zeitnähe und eine gesellschaftspolitische Trendkohärenz wurde auch dem Superman der 80er attestiert. Eine Prüfung freilich der Frage, inwieweit sich die Serie in ihrer Funktion als Spiegel und Forum des gesellschaftlichen Diskurses hier vollständig auf den postmodern-neokonservativen Trend hin verengt hat und inwieweit nicht doch zeitgenössische Trends in größerer Breite zur Artikulation und zum Dialog kommen, wird erst in den 90ern endgültig möglich sein. Mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit ist hier die Wahrung eines humanen, emanzipativen Kurses der Serie ebenso ›at stake‹, wie die Wahrung eines solchen Kurses dies gesamtgesellschaftlich ist, so daß ihre schillernde Unschlüssigkeit als diesbezügliche Warnung zu lesen wäre.

Im Ganzen aber wird man sagen können, daß die Serie durchaus immer wieder produktiv zur sozialen Kommunikation beigetragen hat und beiträgt. Vor Euphorie freilich wird gewarnt: Auch die hohe diskursive Verklammerung von Produzenten und Rezipienten vermag die Idealsituation des ›round-table-talks‹ und ein paritätisches, ausgewogenes Einbringen aller Standpunkte und Meinungen nicht zu garantieren. Von einer medialen (Basis-)Demokratie kann die Rede nicht sein. Doch darf auch nicht übersehen werden, daß bei allen möglichen Einseitigkeiten, Ideologisierung und Engführungen deren Kor-

⁶⁶ Wie etwa die Serie Green Lantern, die ab No 96 in 14 Geschichten über den Zeitraum eines Jahres hinweg engagiert Stellung zu sozialen und gesellschaftspolitischen Fragen bezog.

rektur immer möglich ist: Die Sprengung des Code unter dem Druck der realen Verhältnisse hat es gezeigt. (Auch) Superman-Comics haben eine Chance, zur emanzipativen ›Erziehung des Menschengeschlechts‹ etwas beizutragen.⁶⁷ Mit einem degoutierten Blick auf die nationale Begeisterung während des 2. Weltkrieges oder neokonservative Einsprengsel heute aber zu fordern, sie möchten dem gesellschaftlichen Diskurs voraus sein, wäre zuviel verlangt. Comics, insbesondere eine kommerzielle Serie wie Superman, können immer nur Teil(medium) des Diskurses sein. Ihre Inhalte werden den Diskurs in manchem voranbringen, in manchem hemmen, wie alle Diskursteilnehmer.

Dem kunsttheoretischen Vorwurf c schließlich ist entgegenzuhalten, daß der Hinweis auf arbeitsteilige Produktion und technische Reproduziertheit noch kein Argument gegen Qualität darstellt. Comics befinden sich kunsttheoretisch in einer ähnlichen Situation wie der amerikanische Film; beide haben neben Produkten, die noch in der Nähe der Autorenkunst stehen, eine Vielzahl von Produkten aufzuweisen, deren kollektivierte und serialisierte Entstehungsweise einen Autor nicht mehr auffindbar sein läßt, die folglich auch nicht mehr im Sinne einer Autorenkunst gedacht und verstanden werden können. Die Teamproduktion, die die ›Handschrift‹ eines Autors verwischt, hat jedoch auch den Vorteil einer hohen Perfektionierung der Darstellungstechniken und der wechselseitigen Bereicherung, damit also die Chance einer Potenzierung der ästhetischen ›variety‹. Kreativität muß durch quasi-industrielle Produktionsbedingungen nicht notwendig gehemmt werden. Und in der Tat läßt sich in der Supermanserie eine hohe Perfektionierung der Darstellungstechniken und eine eigene Ästhetik feststellen. Davon abgesehen darf füglich bezweifelt werden, ob es notwendig und sinnvoll ist, für kommerzielle Comics wie Superman die Standards einer Autorenkunst zu fordern, um eine qualitative Legitimität der Serie behaupten zu können. Es gibt zweifelsohne Comics von künstlerischem Rang — wenngleich es dem Medium im Unterschied zum Film noch nicht gelungen ist, diese Tatsache zu gesellschaftlichem Bewußtsein zu bringen — und ebenso zweifellos gehört Superman nicht dazu. Doch wie die Filmindustrie in Hollywood hat er seine eigene ästhetische Tradition und Reflexion entwickelt, die dem Niveau der Filme etwa von Spielberg, Lucas oder Carpenter nicht nachstehen. Abseits der kunsttheoretischen Diskussion aber erscheint mir die Erkenntnis wichtiger, daß wir es bei Superman (und analogen Comic-Serien, wie sich stützen ließe) mit einem Phänomen sozialer Kommunikation im Felde des Unterhaltungsbetriebes zu tun haben, daß also auch hier der gesellschaftliche Diskurs stattfindet — und daß er *Diskurs* ist, nicht aber quasi-totalitäre Gleichschaltung und Manipulation durch die Produzenten. Die Reaktion der Serie auf Vorwürfe und gesellschaftliche Entwicklungen hat dies gezeigt, und sowohl die Einführung des Code als auch seine Sprengung haben die Möglichkeit der Selbstkorrektur im Diskurs, mithin also die Chance einer Demokratie im Prozeß, in den Blick treten lassen. Dabei hat sich gezeigt, daß die Bereinigung der Serienwelt von realweltlichen Rückständen, wie sie der Code unternommen hat, niemals vollständig durchzuführen ist — in Travestie meldet sich die Wirklichkeit je und je zu Wort — und daß sie, wie die 70er zu Recht (wenngleich mit etwas kurz-sichtigen Vorwürfen) insistiert haben, auch nicht wünschenswert ist. Verabschiedet man

⁶⁷ Ihre primäre Aufgabe freilich ist es nicht. Primär und vordringlich sollen sie unterhalten.

also den Code, der Frucht und (medienethischer) Lösungsversuch der Devianzdiskussion der 50er war, als ungeeignetes Instrument, und nimmt man aus der Reflexion des Gesamtprozesses einer Serie wie Superman zur Kenntnis, daß diese durchaus in der Lage ist, auf Erfordernisse des gesellschaftlichen Diskurses zu reagieren und sich als mündiger Diskursteilnehmer zu erweisen, so wird man sich in der medienethischen Normierung vorsichtig verhalten. Man wird sich vor einer allzuraschen Beistimmung zu den Devianzvorwürfen hüten und ihre normativen Postulate (von denen zu sehen war, daß sie ohnehin weitgehend erfüllt wurden) nicht sofort in ehernes Gesetz verwandeln wollen. Statt dessen wird man der Eigendynamik des gesellschaftlich-medialen Diskurses mehr Vertrauen entgegenbringen als die normative Pädagogik der 50er oder die kritische der 70er es taten. Insistieren aber wird eine Medienethik darauf, daß der Diskurs offengehalten wird, und sie wird eine Teilnahme potentiell aller Mitglieder einer Gesellschaft daran fordern. So wird es ihr also auch im medial-unterhaltenden Bereich um ein Mehr an Demokratie gehen, nicht so sehr aber um ein Mehr an Kasuistik für Produzenten und Rezipienten.